

Critica del testo

XIX / 3, 2016

Le emozioni nel romanzo medievale in versi

a cura di

Roberto Antonelli
Anatole Pierre Fuksas
Gioia Paradisi

viella



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Anatole Pierre Fuksas

Il sistema delle emozioni nei romanzi di
Chrétien de Troyes (*Erec et Enide*, *Cligès*,
Chevalier de la Charrette, *Chevalier au Lion*)

L'intervento presenta dati testuali esaustivi estrapolati da quattro romanzi di Chrétien de Troyes (Erec et Enide, Cligès, Chevalier de la Charrette e Chevalier au Lion) ed elaborati secondo un criterio improntato alle wittgensteiniane "somiglianze di famiglia" grazie a strumenti presi in prestito dalla teoria dei grafi. Illustrando alcune regolarità caratteristiche del modo in cui Chrétien descrive gli stati affettivi dei suoi personaggi, si evidenziano sovrapposizioni e caratterizzazioni specifiche, cioè i fattori differenziali che determinano la dimensione identitaria dei singoli, con riferimento a fattori di genere, età, posizione sociale. La valutazione complessiva dei dati consente di osservare la regolarizzazione dello spettro affettivo dei personaggi sui parametri di un sistema a coda lunga. Inoltre, l'altissimo livello di interconnessione che risulta dalla combinazione dei verbi, dei sostantivi e degli aggettivi prova a posteriori che il sistema emergente basato sulla co-occorrenza contiene parole cariche di rilievo emotivo. Un sistema affettivo integrato è prerogativa di personaggi coerenti, che reagiscono alle varie circostanze in maniera congruente. Dunque riflette un'idea di realismo romanzesco improntata all'adozione di diverse angolazioni affettive e orientata al racconto della verità dei sentimenti.

La notevole stabilità dei modelli affettivi attraverso la storia della cultura europea ci mette in condizione di comprendere in maniera quasi naturale il fatto apparentemente ovvio che Lancelot sia preso dalla furia mentre combatte contro i cavalieri avversari e dalla passione erotica mentre abbraccia Ginevra. A mille anni circa di distanza non faticiamo a capire le ragioni della paura di Enide di fronte all'avventura della *Joie de la Cort* che Erec si accinge ad affrontare o del conflitto tra desiderio amoroso e brama di gloria che agita Yvain prigioniero del castello di Laudine de Landuc. Anche una lettura impressionistica dei romanzi di Chrétien de Troyes ci mette in condizione di osservare che aggettivi come *pensif*, *mat*,

morne indicano condizioni disforiche vicine a quelle identificate dal sostantivo *ire*, mentre *deliteus* e *liè* fanno riferimento a disposizioni euforiche prossime a quella espressa dal sostantivo *joie*.

In sostanza, una serie di riflessioni di carattere empirico sembrerebbero sufficienti a suggerire che il sistema delle emozioni del romanzo medievale ha molto, se non quasi tutto, in comune col nostro. La cosa non sorprende, se, adottando una prospettiva di lunga durata, si considera che le modalità caratterizzanti del romanzo medievale trapassano in quello moderno e nell'intero sistema di riferimento culturale europeo, poi occidentale e oggi globale. Tutto sommato è grazie alla lettura dei romanzi che ancora oggi impariamo a dare un nome alle nostre emozioni.

Sulla base di queste valutazioni potremmo forse leggere i romanzi medievali facendo conto sulla nostra sensibilità odierna, dedicando eventualmente qualche particolare riflessione di carattere filologico a quegli aspetti del sistema affettivo che possano apparirci meno chiari, poiché legati a costumanze o modelli sociali superati. A ben vedere, neanche il fatto che il concetto stesso di 'emozione' sia soggetto ad oscillazioni di carattere storico-culturale implica necessariamente riflessi problematici o complicazioni di carattere pratico. Ancorché codificato secondo una diversa terminologia, esso si dimostra tutt'altro che anacronistico rispetto alla sostanza della speculazione scientifica e filosofica del secolo XII.

Certamente questo ragionamento varrà almeno a partire dalla traduzione dall'arabo in latino del *Pantegni* di 'Alī ibn 'Abbās al-Majūsī da parte di Costantino Africano e dalla circolazione in latino del pensiero di Avicenna.¹ Anche andando a ritroso nella storia del pensiero occidentale, fino ad Agostino, o alle dottrine stoiche che egli riformula, o ancor più indietro ad Aristotele, che riaffiora proprio nel XII grazie alle traduzioni dall'arabo, si ha comunque l'im-

1. Come emerge chiaramente dalle pagine di S. Knuuttila, *Emotions in ancient and medieval philosophy*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, in particolare alle pp. 178-255 dedicate alla *Medieval Conception of Emotions from Abelard to Aquinas* e ancor più in particolare alle pp. 212-218, dove tratta specificamente delle *Emotions in Medieval Theories*, alle pp. 218-226, che offrono una sintesi della teorizzazione delle *Emotions in Avicenna's Psychology*, e alle pp. 232-236, le quali illustrano a loro volta una serie di classificazioni operative delle affezioni dell'anima.

pressione che, pur adottando una terminologia variabile e diverse concezioni filosofiche e scientifiche, all'atto pratico le emozioni di cui si parla siano le stesse da sempre ad oggi.² Dunque gli apparenti scarti di sistema sembrerebbero alquanto relativi e il tasso di traducibilità complessiva delle emozioni descritte in un romanzo medievale appare nei fatti ottimale, poco diverso da quello che osserveremmo traducendo da una lingua contemporanea.

Di sicuro la correlazione tra gli stati affettivi e la loro descrizione romanzesca si dimostra più insidiosa di quanto le valutazioni empiriche porterebbero a pensare, poiché è in effetti impossibile determinare in maniera automatica una correlazione diretta, ancorché variabile, tra le emozioni e le parole che le descrivono. Tuttavia, se una ricerca sulla descrizione delle emozioni nei romanzi medievali in versi pare necessaria non è perché consente di rendere comprensibile un passato che indecifrabile non è. La questione che merita un approfondimento riguarda piuttosto il fatto che nessuna sostanziale alterità ci separa dalla descrizione delle emozioni che caratterizza il romanzo medievale.

L'ipotesi che qui si segue per spiegare questo fatto, che dovrebbe sorprenderci molto più di quanto non ci sorprenda, è che si possa stabilire un rapporto di diretta parentela tra il sistema delle emozioni del romanzo medievale, esperienza fondativa del genere, e quello del romanzo moderno. Che cioè la maniera in cui ancora oggi sentiamo, anche e forse soprattutto sulla base di un auto-riconoscimento romanzesco di ciò che proviamo, sia la diretta continuazione di quel sistema che il romanzo medievale in versi ha elaborato a partire dalla seconda metà del secolo XII. Per questa ragione uno studio analitico di carattere filologico si dimostra forse utile ad illuminarci in una qualche misura sui meccanismi di definizione e articolazione di un sistema che ancora oggi ci è

2. Si fa qui ancora riferimento a Knuuttila, *Emotions in ancient and medieval philosophy* cit., come ogni volta che si accenni alla teorizzazione scientifica e filosofica in epoca antica e medievale nel seguito di questo lavoro. La medesima impressione si ha, in effetti, anche relativamente all'epoca medievale, leggendo D. Boquet, P. Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015, in particolare il capitolo 5 intitolato *Éthique et esthétique des émotions aristocratiques à l'âge féodal (XI^e-XIII^e siècle)*, che più direttamente si riferisce alle emozioni descritte dal romanzo medievale in versi.

quasi completamente sconosciuto, appunto quello delle emozioni che noi stessi sentiamo e viviamo.

In accordo con queste premesse, quanto segue è il tentativo di ricavare i meccanismi di funzionamento generale del sistema affettivo del romanzo medievale in versi nella sua forma paradigmatica, cioè quella che emerge a partire dalla disamina della descrizione delle emozioni nei romanzi di Chrétien de Troyes. Operando secondo un procedimento di ingegneria inversa, si proverà a ricavare una serie di regolarità che possano anche (forse soprattutto) spiegarci perché questi personaggi ci appaiano ancora oggi così vicini, quasi veri, malgrado il grande scarto cronologico, dicendoci indirettamente qualcosa su come funziona il nostro sistema affettivo, ancora capace di capirli ed empatizzare con loro. Certo, anche indipendentemente dal significativo rischio di cadere in gravi anacronismi, la questione che inerisce alla definizione di un corpus lessicale pertinente rappresenta un problema teorico che lo studio sul sistema emotivo del romanzo non può permettersi di eludere.

Di sicuro una categorizzazione predeterminata delle parole o locuzioni rilevanti che sia esclusivamente basata sul ricorso alla strumentazione lessicografica, pur eccellente ed aggiornata per quello che attiene al francese medievale, e in particolare ai romanzi di Chrétien de Troyes, rischia di predeterminare gli esiti della ricerca. Per evitare il rischio di trovare soltanto ciò che già si sa, senza che i risultati riflettano nella sostanza la vera natura dell'oggetto d'indagine, pare opportuno adottare un metodo emergente riconducibile nelle sue premesse all'idea delle *Familienähnlichkeit* di Ludwig Wittgenstein. In concreto, si opera sulla base dell'idea che la prossimità sintattica possa rappresentare un indizio di prossimità semantica.

Postulato che almeno una parola o locuzione possa essere intesa di per sé come significante di un significato riconducibile al campo concettuale delle emozioni, le parole co-occorrenti in specifici contesti sintattici saranno intese come parte di un sistema lessicale integrato, che definisce in via approssimativa i confini di quel campo e i percorsi reticolari che lo attraversano. La definizione del reticolo lessicale è certamente facilitata dalle modalità ricorsive che caratterizzano la semantica dei romanzi di Chrétien de Troyes, e più in generale quella del romanzo medievale in versi in ogni sua espressione.

Di particolare aiuto si dimostra la frequente combinazione di parole e locuzioni di significato riconducibile al campo delle emozioni in segmenti testuali coerenti, che descrivono circostanze rilevanti dal punto di vista affettivo, spesso in vere e proprie dittologie.³

Secondo l'approccio adottato le espressioni che si trovano a far parte di questo reticolo semantico integrato rappresentano l'emersione sulla superficie del testo del sistema emotivo che caratterizza il romanzo e ne supporta il piano tematico.⁴ Si ipotizza che i vettori tematici delle singole opere siano determinati dalle ragioni affettive che sostanziano gli eventi narrati. In altre parole i fatti che declinano i temi del romanzo devono assumere senso in considerazione delle loro implicazioni emotive, il riconoscimento delle quali dipende da una competenza culturale, che comporta una corrispondenza tra modulazioni affettive e loro descrizione testuale.

D'altra parte la comprensione di una storia richiede ai lettori o agli ascoltatori la capacità di riconoscere ed elaborare in maniera congrua le conseguenze emotive dei fatti sensoriali dei quali i personaggi fanno esperienza, come anche le ragioni affettive che soggiacciono alla pianificazione di azioni intenzionali e finalizzate ad uno scopo. Il sistema emotivo socialmente integrato di una comunità dovrà dunque corrispondere in qualche maniera ad un reticolo lessicale altrettanto integrato. In questo senso il sistema delle emo-

3. Sul metodo adottato si veda il lavoro preliminare A. P. Fuksas, 'Ire', 'Peor' and their Somatic Correlates in Chrétien's 'Chevalier de la Charrette', in *Emotions in Medieval Arthurian Literature: Body, Mind, Voice*, a c. di F. Brandsma, C. Larrington e C. Saunders, Woodbridge, D.S. Brewer, 2015, pp. 67-85, in cui si illustra l'ampio reticolo lessicale in cui si trovano coinvolti i sostantivi *ire* e *peor*.

4. Sulla coerenza del piano tematico del *Chevalier de la Charrette* si veda N. J. Lacy, *Thematic Structure in the "Charrette"*, in *L'Esprit créateur*, 12 (1972), pp. 13-18. Lo studio successivo di N. J. Lacy, *Spatial form in Medieval Romance*, in *Approaches to Medieval Romance*, a c. di P. Haidu (= «Yale French Studies», 51 [1975]), pp. 160-169, riformula l'idea della "forma spaziale" introdotta da J. Frank, *Spatial Form in Modern Literature*, in *Sewanee Review*, 53 (1945), pp. 221-240, 433-456, 643-653 e Id., *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, Rutgers University press, 1991, al fine di illustrare che nei romanzi medievali in versi «episodes are justified not as being necessary or indispensable, but as being *appropriate*, because some aspect of the form, theme, or imagery reflects that of other episodes and relates one scene to another» (*ibid.*, p. 169).

zioni dei romanzi di Chrétien rifletterà l'organizzazione concettuale di una «comunità affettiva», da identificare in questo caso a tutti gli effetti con una comunità testuale.⁵

In sostanza, la competenza emotiva che rende possibile la comprensione del romanzo medievale deve essere la medesima che caratterizza la cultura cortese europea del XII e XIII secolo. I membri di quella comunità di senso, affettiva e testuale, che ruota originariamente attorno alla corte feudale, condividono una simile consapevolezza del sistema emotivo grazie al quale sono in grado di decodificare le modulazioni affettive descritte dai romanzi medievali in versi, dunque di empatizzare coi personaggi ai quali sono attribuite. Una valutazione complessiva del sistema affettivo che caratterizza i romanzi di Chrétien de Troyes, cioè delle parole ascrivibili al campo lessicale delle emozioni, collezionate secondo la procedura reticolare di collegamento delle co-occorrenze, mette in condizione di osservare le caratteristiche di questo sistema, storicamente determinato, ma anche perdurante e ancora accessibile senza intermediazioni di rilievo, come si diceva in sede introduttiva.⁶

Il primo fatto di rilievo assoluto che si può osservare sulla base dei dati acquisiti è che Chrétien non parla di emozioni in astratto, bensì descrive gli stati affettivi dei personaggi. Sarebbe a dire che, nei termini suggeriti da Damasio, Chrétien non descrive emozioni, ma sentimenti, offrendo ai lettori e agli ascoltatori una serie di informazioni relative al modo in cui i singoli personaggi sentono le

5. Il concetto di «emotional community» è stato modellato da B. H. Rosenwein, *Worrying about Emotions*, in «American Historical Review», 107, (2001), 3, pp. 821-845 e B. H. Rosenwein, *Problems and Methods in the History of Emotions*, in «Passions in Context», 1 (2010), pp. 1-32, su quello di «textual community», introdotto da B. Stock, *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 88-150, riferendosi alle implicazioni della cultura orale e scritta per l'interpretazione della Bibbia tra undicesimo e dodicesimo secolo.

6. I dati sono stati collezionati e categorizzati da Giovanna Perrotta (*Cligès, Chevalier au Lion*) e Francesca Petrucci (*Erec et Enide, Chevalier de la Charrette*) sotto la stretta supervisione di chi scrive. Il metodo di elaborazione dei dati è stato raffinato grazie alla collaborazione con Alfonso Farina, già Director of the Analysis of Integrated Systems Unit e poi dell'Engineering of Large Business Systems Division alla Selex ES.

emozioni che emergono dalle situazioni in cui si trovano immersi.⁷ Il secondo elemento generale che emerge dalla valutazione complessiva del sistema delle emozioni dei romanzi di Chrétien de Troyes è il fatto che gli stati affettivi dei personaggi rappresentano tipicamente l'effetto di una interazione percettiva con l'ambiente naturale o sociale o del riemergere di ricordi che si ricollegano comunque ad eventi di carattere percettivo.

Specifici eventi percettivi sono responsabili del passaggio da uno stato d'animo ad un altro, cosicché lo sviluppo del profilo affettivo dei personaggi si dimostra fluido, continuo e regolato da transizioni significative. Le descrizioni delle emozioni che i personaggi sentono in funzione di peculiari stimoli ambientali sono spesso corroborate da caratterizzazioni somatiche. Inoltre le descrizioni delle modulazioni affettive dei personaggi e quelle delle azioni che ne conseguono sono frequentemente interconnesse e spesso collegate dalla preposizione *par* o dalla congiunzione *ensi*.

Calcolati insieme, questi fattori delineano una compiuta ecologia delle emozioni, secondo la quale le descrizioni degli eventi percettivi, quelle degli stati affettivi e quelle delle azioni vere e proprie, si dimostrano strettamente collegate da una ricerca empirica di "realismo", che trascende anche le più sofisticate sistemazioni teoriche dell'epoca.⁸ Emerge piuttosto l'idea modernissima e scientificamente fondata secondo la quale

emotions provide a natural means for the brain to evaluate the environment within and around the organism, and respond accordingly and adaptively.⁹

In sintesi appare confermata l'ipotesi formulata in altra sede, secondo la quale la dimensione emotiva del romanzo medievale in versi

7. Secondo l'ipotesi del marcatore somatico di Antonio Damasio, i sentimenti sarebbero la rappresentazione mentale di cambiamenti psicologici strettamente dipendenti dalle modulazioni emotive (A. Damasio, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, Orlando (FL), Harcourt, 2003, pp. 88-133).

8. Le modalità di descrizione dei processi che collegano percezione, emozione e azione che emergono dai romanzi di Chrétien non sembrerebbe trovare diretto riscontro nella speculazione filosofica del XII secolo, nemmeno quando si dimostri supportata dalla feconda riscoperta di una fisiologia e di una psicologia di matrice aristotelica, come si può osservare in base al già suggerito confronto con Knuuttila, *Emotions in ancient and medieval philosophy* cit., pp. 178-255.

9. Damasio, *Looking for Spinoza* cit., p. 53.

rappresenta una componente fondamentale del suo sistema narrativo, che ambisce ad imitare l'esperienza umana della natura e della società, integrando eventi percettivi, modulazioni affettive e azioni.¹⁰

Le descrizioni delle emozioni attribuite ai personaggi in risposta a circostanze ambientali di carattere naturale e/o sociale contribuiscono in maniera sostanziale alla comprensione delle azioni che essi compiono in maniera conseguente.¹¹ Considerato il ruolo che la descrizione delle emozioni svolge nei romanzi di Chrétien, è davvero improbabile che la comparazione con opere letterarie ascritte al genere del cosiddetto romanzo "realista" moderno, il *novel* per capirci, evidenzii differenze sostanziali da questo punto di vista. Certo l'ipotesi sarà meritevole di ulteriori approfondimenti contrastivi, basati su schedature relative al romanzo moderno che adottino criteri congruenti.

Per quanto attiene all'interazione tra romanzo e pubblico, le indagini svolte suggeriscono che l'impiego delle parole o locuzioni

10. La proposta è stata avanzata in Fuksas, 'Ire', 'Peor' and their Somatic Correlates cit., sulla base di una documentazione parziale. L'isomorfismo tra romanzo e realtà tende ad essere compromesso dalla tipica assunzione che l'esperienza umana del mondo debba essere caratterizzata essenzialmente da continuità logica, primariamente temporale e causale. In realtà le connessioni analogiche tra eventi ed oggetti apparentemente irrelati sono di gran lunga più importanti per la nostra comprensione dell'ambiente circostante, come di qualunque cosa cada nel nostro umano campo di elaborazione. S. Fleischman, *Tense and narrativity: from medieval performance to modern fiction*, Austin (TX), University of Texas Press, 1990, pp. 131-135 presenta e discute il concetto di «iconicity assumption», ad identificare una relazione iconica di carattere diagrammatico tra la sequenza degli eventi narrati e la sequenza delle proposizioni che narrano gli eventi. Altre osservazioni sulla discrepanza tra i modelli narrativi del romanzo e il funzionamento dei processi che caratterizzano l'elaborazione umana dei fatti sono state presentate in A. P. Fuksas, *Selezionismo e 'conjointure'*, in *Dal Romanzo alle reti*, Atti del Convegno *Soggetti e territori del romanzo* (Università di Roma La Sapienza, Facoltà di Scienze della Comunicazione, 23-24 maggio 2002), a c. di A. Abruzzese e I. Pezzini, Torino, Testo e Immagine, 2004, pp. 152-184.

11. Pur assumendo senza eccezioni di sorta che non possa esistere un ambiente naturale a prescindere dalla sua determinazione sociale e che, di conseguenza, non possa darsi una descrizione della natura che non sottintenda un pensiero sociale, secondo quanto osserva ad esempio T. Ingold, *The Temporality of the Landscape*, in «World Archaeology», 25 (1993), pp. 152-174, in base all'idea che (p. 152) «social or cultural anthropology, biological anthropology and archaeology form a necessary unity», si ricorre qui ad una distinzione tra i due fattori per ragioni di comodità espressiva.

che descrivono i sentimenti dei personaggi non implichi in maniera automatica la ricerca di una risposta emotiva nel lettore o nell'ascoltatore. Emerge una implicita consapevolezza del fatto che la lettura o l'ascolto di parole come *peor*, *joiant*, *esmaier*, *ire*, *lié* difficilmente scatena risposte congruenti di paura, gioia, tristezza, rabbia o allegria per il solo fatto di essere scritte o lette, pronunciate o ascoltate. È piuttosto il caso di rintracciare gli estremi di un meccanismo espressivo che etichetta determinate situazioni ambientali, naturali e/o sociali secondo parametri che suggeriscono una risposta emotiva appropriata.

In sostanza, le cosiddette *emotion words* etichettano le situazioni in cui i personaggi si trovano immersi in considerazione delle implicazioni affettive alle quali fanno riferimento. Di conseguenza, determinate circostanze ambientali acquisiscono tra le loro caratteristiche qualificanti il fatto che siano tali da suscitare paura, rabbia o tristezza, allegria o piacere. Le descrizioni degli stati d'animo associati a quelle che si riferiscono alla percezione di circostanze ambientali o ad azioni vere e proprie si dimostrano indispensabili alla comprensione del romanzo, poiché rendono trasparenti le motivazioni in ordine alle quali gli accadimenti si producono.

Illustrando le ragioni per cui i personaggi agiscono nel modo in cui agiscono, le descrizioni dei fatti emotivi conducono lettori e ascoltatori attraverso la storia, suggerendo che i comportamenti dei personaggi hanno una finalità. Dimostrando che ogni cosa accade per una qualche ragione determinata, definiscono un percorso lineare di transizioni comprensibili, da un inizio definito ad un finale congruente. Lungo la linea di questo percorso corre quella cosa che potremmo forse chiamare il senso del romanzo, il suo significato, ciò che rimane quando i fatti narrati e le parole che li narrano sono stati dimenticati.

I dati osservati dimostrano anche che il coinvolgimento emotivo dei personaggi si trova descritto nei romanzi di Chrétien mediante il ricorso frequente alla descrizione degli aspetti somatici associati alla cosiddetta "interocezione" di determinate emozioni.¹² La combinazione

12. Il concetto di «interoception» è stato introdotto da A. D. Craig, *How do you feel? Interoception: the sense of the physiological condition of the body*, in «Nature Review Neuroscience», 3 (2002), pp. 655-666 e sintetizzato in Id., *Intero-*

frequente di parole che etichettano gli stati affettivi con altre parole che descrivono le modalità corporee mediante le quali essi si manifestano contribuisce ad enfaticizzare le implicazioni emotive delle situazioni narrate, facilitando la risposta empatica dei lettori e/o degli ascoltatori. La descrizione delle reazioni somatiche alle situazioni ambientali descritte offre al lettore e/o all'ascoltatore indicazioni significative dello stato affettivo in cui i personaggi versano, specialmente quando si tratta di emozioni troppo intense o complesse da definire in maniera univoca.

Spesso in questi casi particolari le risposte emotive dei personaggi a determinate circostanze ambientali sono esclusivamente caratterizzate da descrizioni che illustrano specifici atteggiamenti corporei, espressioni, gesti o attività motorie di altra natura. È anche notevole che in taluni casi gli aspetti somatici degli stati affettivi attribuiti a determinati personaggi possano determinare conseguenti caratterizzazioni affettive di altri personaggi. Sarebbe a dire che i romanzi di Chrétien adottano un modello empatico che implica un "istintivo" riconoscimento dei sentimenti altrui sulla base della postura, dell'espressione o di manifestazioni più evidenti come il riso, il fremito o il pianto, tale da causare una risposta affettiva nel personaggio che percepisce queste modulazioni.¹³

Si potrebbe considerare questo aspetto della questione piuttosto ovvio, in quanto caratteristico dell'umana esperienza degli altri ancora oggi, se non fosse che la componente motoria dei sentimenti è un tratto storicamente sottovalutato dalla teorizzazione sull'argo-

ception and Emotion. A Neuroanatomical Perspective, in *Handbook of emotions*, a c. di M. Lewis, J. M. Haviland-Jones e L. Feldman Barrett, New York London, Guilford Press, 2008³, pp. 272-288 (nel 2016 è uscita la quarta edizione aggiornata del volume), divenendo nel frattempo di uso comune.

13. Paradigmatico da questo punto di vista, sia per quanto attiene all'esclusiva descrizione degli aspetti somatici dell'emozione, sia per ciò che concerne la dimensione empatica del rapporto tra i personaggi, è il passo del *Chevalier de la Charrette* in cui Lancelot s'imbatte nel pettine di Guenièvre (vv. 1293-1507), una disamina del quale è stata proposta in A. P. Fuksas, *Le peigne de Guinièvre des vers à la prose*, in *Fictions de vérité dans les réécritures européennes des romans de Chrétien de Troyes*, a c. di A. Combes, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 15-32, anche in relazione alle varianti attestate dalla tradizione manoscritta e alla rielaborazione nel *Lancelot* in prosa. Si veda anche A. Punzi, *Svenire per troppa emozione*, in «Critica del testo», VIII (2005), 1, pp. 147-181, che riscontra lo svenimento per sovraccarico emotivo in vari altri passi romanzeschi medievali.

mento. Di sicuro nelle sistemazioni teoriche dell'epoca non si trova certamente formulato in termini neanche vagamente comparabili a quelli in cui Chrétien lo declina nelle sue descrizioni romanzesche. Più in generale, come già accennato in precedenza, si dovrà osservare che solo di recente un approccio centrato sulla motricità delle emozioni ha cominciato a farsi strada nella teorizzazione e nella sperimentazione scientifica moderna.¹⁴

Questo sottovalutatissimo tratto di realismo del romanzo medievale in versi trova anche riscontro nel fatto che le caratterizzazioni affettive dei personaggi non denotano la predominanza di un sistema formulare di carattere stereotipico. Sarebbe a dire che non si riscontra una correlazione fissa tra la classificazione degli stati emotivi e la descrizione dei loro aspetti somatici. Il sistema dei collegamenti si dimostra più flessibile, ad esempio, di quello sintetizzato in maniera congrua e convenzionale ai versi 7686-7688 del *Roman de la Rose* («Tout veiez vous Peur trembler, / Honte rougir, Dangier frémir, / Ou trestouz treis plaindre e gémir»)¹⁵.

Nei romanzi di Chrétien gli stati corporei si trovano variamente associati ad emozioni indicate da parole diverse. Allo stesso modo si verifica che le medesime condizioni emotive possano essere collegate ad una gamma variabile di aspetti somatici. In sostanza, i dati acquisiti confermano su una scala generale quanto illustrato in un altro recente contributo, che cioè si può tremare a causa dell'ira o della paura e non necessariamente ira o paura si traducono in tremore a livello corporeo.¹⁶

14. Le prime riflessioni ed evidenze che consentono di porre la questione dell'intersoggettività su basi motorie sono quelle presentate da V. Gallese, *The roots of empathy: the shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity*, in «Psychopathology», 36 (2003), 4, pp. 171-180 nel quadro di una revisione di tutti i paradigmi cognitivi suggerita dalla scoperta dei *mirror neurons*. Il concetto è stato poi articolato in varie circostanze dallo stesso Gallese e collaboratori, anche in diretta relazione al rapporto tra emozioni, empatia e intersoggettività, come in F. Caruana, V. Gallese, *Sentire, esprimere, comprendere le emozioni: una nuova prospettiva neuroscientifica*, in «Sistemi Intelligenti», 2 (2011), pp. 223-234 e *Ibid.*, *Embodied Simulation: Beyond the Expression/ Experience Dualism of Emotions*, in «Trends in Cognitive Sciences», 20 (2016), 6, pp. 397-398.

15. *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, éd par E. Langlois, Paris, Champion, 1914-1924, t. III, p. 52.

16. Fuksas, 'Ire', 'Peor' and their Somatic Correlates cit.

L'elaborazione dei dati collezionati dà modo di verificare su ampia scala un altro dato tanto ovvio per i lettori odierni, avvezzi al romanzo da un millennio di letture, quanto significativo in termini di morfologia storica del genere, che cioè le descrizioni degli stati affettivi sono frequentemente formulate in termini controfattuali o semi-fattuali.¹⁷ In sostanza Chrétien descrive sentimenti che i personaggi non provano o potrebbero provare se le circostanze che ne determinano l'emergere fossero in qualche misura differenti da quelle fattuali, ma anche emozioni che i personaggi fingono di provare.¹⁸ Sarebbe a dire che l'ampiezza delle emozioni descritte nei romanzi di Chrétien de Troyes è tale da abbracciare il campo speculativo del potenziale affettivo latente di una determinata situazione narrata, fatto che certamente aggiunge un ulteriore livello prospettico al realismo del racconto.

Sempre a proposito del fatto che i romanzi di Chrétien integrano relazioni tra i personaggi basate su un alto livello di empatia, si riscontra in modo piuttosto frequente che le descrizioni dei loro stati affettivi implicano una "teoria della mente", o comunque una

17. Circa le implicazioni della negazione linguistica nel campo dell'empatia si veda P. Virno, *Neuroni mirror; negazione linguistica, reciproco riconoscimento*, in «Forme di Vita», 2-3 (2004), pp. 1-9, tenendo presente che l'autore ha poi sviluppato l'idea in varie altre circostanze. Un tentativo di abbozzare alcune riflessioni molto generali sulla negazione nel racconto romanzesco, segnatamente quello medievale in versi, si trova in A. P. Fuksas, *Embodied Semantics 150 Years After Broca: Context-Dependent Negation in Novelistic Storytelling*, in «Rivista Internazionale di Filosofia e Psicologia», 4 (2013), 2, pp. 181-191. Tra le recenti indagini neuroscientifiche sul rapporto tra negazione e azione merita una segnalazione almeno lo studio di M. Tetamanti, R. Manenti, P. A. Della Rosa, A. Falini, D. Perani, S. F. Cappa, A. Moro, *Negation in the brain: Modulating action representations*, in «NeuroImage», 43 (2008), pp. 358-367. Sulle implicazioni neurali della distinzione tra descrizioni semi e controfattuali si veda almeno C. Santamaria, O. Espino, R. M. Byrne, *Counterfactual and semifactual conditionals prime alternative possibilities*, in «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition», 31 (2005), 5, pp. 1149-1154.

18. A proposito degli approcci "normativi" alla dissimulazione del sentimento, soprattutto nel *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meung e negli *Echecs Amoureux* di Evrard de Conty, Camille Carnaille presenterà una relazione intitolata *Semblant et émotion: Réflexions autour de la mise en scène émotionnelle* al prossimo convegno della Société de Langues et de Littératures Médiévales d'Oc et d'Oil su *Les émotions au Moyen Âge: un objet littéraire*, che si terrà il 12-13 gennaio 2017 presso l'Università di Rouen.

capacità di leggere la mente dell'altro.¹⁹ In sostanza i sentimenti dei personaggi sono a volte presentati dalla prospettiva emotiva di altri personaggi che li riconoscono e li descrivono anche apertamente, nei termini del discorso diretto. A questo tratto significativo fa riscontro una più rara fattispecie, nella quale rientrano quei casi in cui Chrétien offre al suo pubblico una comparazione tra ciò che un personaggio prova in un determinato presente narrativo e ciò che ha provato in circostanze descritte come antecedenti o, a volte, in un futuro che deve ancora verificarsi, producendo in questo caso un evidente effetto di *suspence*.²⁰

19. A proposito della teoria della mente si veda innanzitutto il celebre D. C. Dennett, *Intentional systems in cognitive ethology: The Panglossian paradigm defended*, in «Behavioral and Brain Sciences», 6 (1983), pp. 343-390, che rappresenta la base a partire dalla quale molti studiosi nei campi dell'ecologia animale e umana, delle scienze cognitive e delle neuroscienze hanno elaborato le loro riflessioni. La scoperta dei neuroni *mirror* ha aperto la strada a una nuova visione della questione, nel quadro di una teoria generale dell'intersoggettività, introdotta da V. Gallese e A. Goldman, *Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading*, in «Trends in Cognitive Science», 2 (1998), 12, pp. 493-501, poi sviluppata in V. Gallese, C. Keysers, G. Rizzolatti, *A Unifying View of the Basis of Social Cognition*, in «Trends in Cognitive Sciences», 8 (2004), 9, pp. 396-403. Sull'argomento si vedano anche A. Goldman, *Imitation, mind reading, and simulation*, in *Perspectives on Imitation*, a c. di S. Hurley e N. Chater, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2005, II, pp. 79-94, in part. pp. 80-81; Id., *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and the Neuroscience of Mindreading*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006; Id., *Mirroring, Mindreading, and Simulation*, in *Mirror Neuron Systems. The Role of Mirroring Processes in Social Cognition*, a c. di J. A. Pineda, New York, Humana, 2009, pp. 311-330; Id., *Mirroring, Simulating, Mindreading*, in «Mind & Language» 24 (2009), 2, pp. 235-252; J. Decety, J. Grezes, *The power of simulation: Imagining one's own and other's behavior*, in «Brain Research», 1079 (2006), pp. 4-14. L. Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus (OH), The Ohio State University Press, 2006 ha teorizzato che l'interesse stesso della lettura di romanzi, ancora così popolare al giorno d'oggi, dipenda proprio da fattori collegati alla teoria della mente. Questa visione è drasticamente criticata da V. Gallese e H. Wojciehowski, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, in «California Italian Studies», 2 (2011), 1, pp. 1-35, secondo i quali bisognerebbe invece ragionare in termini di *embodied simulation*, poiché (p. 7) «such accounts of mind-reading, compelling as they may be, run the risk of reintroducing a backdoor Cartesianism to our understanding of literary texts». Sottoscrivendo senza riserve questa valutazione, si fa qui uso dell'espressione «teoria della mente» in senso generico al mero fine inquadrare nel linguaggio corrente il riconoscimento delle emozioni altrui.

20. Un caso del genere emerge dalla comparazione tra i versi 960-967 («Mout angoisseus et antrepris / Remest dedanz la sale a clos, / Qui tote estoit cielee a clos

Più in generale, si osserverà che i personaggi si dimostrano frequentemente autoconsapevoli del proprio stato affettivo, talvolta dichiarandolo apertamente nei termini del discorso diretto. Inoltre, l'elaborazione dei dati collezionati consente di confermare il frequente impiego dei personaggi secondari con funzione di *mirror characters*.²¹ Sarebbe a dire che Chrétien descrive spesso le reazioni affettive dei personaggi secondari al fine di suggerire al pubblico la risposta emotiva media, congrua, adeguata, insomma "normale".

La comparazione di stati d'animo contrastanti è un altro aspetto del prospettivismo affettivo, sostanziato dalla presentazione di determinate situazioni secondo varie e diverse angolazioni emotive. In generale si osserverà che la transizione prospettica dalla descrizione della condizione emotiva di un personaggio a quella di un altro rispetto alle medesime circostanze è un fatto frequente. In particolare si noterà che la descrizione dello stato emotivo dei personaggi secondari, offerta al pubblico come specchio della reazione media attesa, contrasta spesso con quella dei sentimenti attribuiti al protagonista, che risponde alle medesime circostanze in maniera speciale, eccezionale.

/ Dorez, et pointes les meisieres / De boene oevre et de colors chieres. / Mes de rien si grant duel n'avoit / Con de ce que il ne savoit / Quel part cil en estoit alez») e 3638-3641 («Ma vie et mon cors mi salvastes / Entre les deux portes colanz, / Ou ge fui pensis et dolanz / Et angoisseus et antrepri») del *Chevalier au Lion* (Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au lion*, a c. di Ph. Walter, in Id., *Oeuvres complètes*, éd par D. Poirion, A. Berthelot, P. F. Dembowski, S. Lefèvre et al., Gallimard, Paris, 1994, pp. 337-503, alle pp. 362 e 427). Alla descrizione dello stato affettivo di Yvain, in preda all'ansia quando si trova prigioniero nel castello di Laudine dopo aver ucciso il marito Esclados, fa riscontro la ricapitolazione formulata dal protagonista a parole sue. Incontrando Lunete presso la fatidica *chapele*, dopo essere scampato al suicidio grazie all'intervento del leone eponimo, il protagonista descrive il proprio stato d'animo durante la prigionia presso il castello di Laudine ricorrendo ai medesimi aggettivi «angoisseus et antrepri» che il narratore aveva impiegato circa 3000 versi prima, amplificando la descrizione grazie all'aggiunta della coppia «pensis et dolanz».

21. Il concetto di *mirror character* è stato introdotto da F. Brandsma, *Mirror Characters*, in *Courtly Arts and the Art of Courtliness*, a c. di K. Busby e C. Kleinhenz, Cambridge, Boydell and Brewer, 2006, pp. 275-284, a p. 284 in particolare e poi sviluppato anche in Id., *Arthurian Emotions*, in *Actes du 22^e Congrès de la Société Internationale Arthurienne*, Rennes 2008 (on-line su <https://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/brandsma.pdf>), pp. 1-10.

Spesso le reazioni emotive dell'antagonista sono apertamente contrapposte a quelle del protagonista, in un gioco contrastivo che mira a delineare una differenza sul piano dell'indole e/o su quello morale, a distinguere nitidamente il buono dal cattivo. In altri casi le differenti condizioni affettive che i personaggi esperiscono a fronte della medesima circostanza sono determinate da fattori intesi a sottolineare una loro caratterizzazione individuale anche in considerazione del genere e/o dello status sociale. I dati esaminati consentono di confermare che determinati *subset* di risposte emotive sono effettivamente ascritti a particolari classi di personaggi, determinando a volte percorsi lineari che riflettono i principali percorsi tematici del romanzo.

Certamente taluni personaggi, in particolare quelli secondari, denotano minore complessità affettiva di altri, sfiorando in alcuni casi la monotematicità, senza che vengano a determinarsi caratterizzazioni fisse di tipo formulare, ovvero le forme di una vera e propria stereotipia. L'identificazione di questa complessa e articolata stratificazione di livelli emotivi aggiunge varie nuove dimensioni ai ragionamenti che Cesare Segre dedicava al prospettivismo del romanzo medievale, facendo giustizia della grande banalizzazione che Bachtin aveva operato ai danni dell'esperienza fondativa del genere.²² In sostanza, Chrétien de Troyes non si limita a descrivere le situazioni dai vari angoli percettivi dei diversi personaggi, ma contempla nella sua descrizione anche le loro diverse prospettive affettive, cioè il modo in cui essi rispondono emotivamente alle circostanze nelle quali si trovano coinvolti.²³

22. Vedi C. Segre, *Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 61-84 (poi in *Il romanzo*, a c. di M. L. Meneghetti, il Mulino, Bologna, 1988, pp. 125-145) con particolare riferimento ai due scritti di M. Bachtin, *Slovo v romane*, in Id., *Voprosy literatury i estetiki: issledovanie raznyh let*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975 [1934-35] (tr. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-230) e *Formi vremeni i chronotopa v romane*, in Id., *Voprosy literatury i estetiki: issledovanie raznyh let*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975 [1937-38] (tr. it. *ibid.*, pp. 231-405).

23. Tra i più notevoli sviluppi della prospettiva introdotta da Segre si veda S. Marnette, *Narrateur et point de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Droz, 1998, in particolare nei capitoli 5 e 6 (pp. 137-159 e 169-184), dedicati alla focalizzazione del punto di vista nella narrativa fran-

Ulteriori elementi di valutazione emergono se si scende al livello di dettaglio, valorizzando i dati in senso distributivo, cioè associando le caratterizzazioni affettive ai personaggi a cui sono attribuite e comparando i sottoinsiemi risultanti da questa operazione. Un primo fatto di rilievo generale può essere evidenziato sulla base della comparazione tra i sistemi lessicali che delineano i margini dello spettro affettivo dei protagonisti. Sostanzialmente le descrizioni degli stati emotivi di Erec, Cligès, Lancelot e Yvain delineano sempre sistemi «a coda lunga», come li definisce Anderson nel libro dedicato allo studio della «true shape of demand in our culture, unfiltered by the economy of scarcity».²⁴

Infatti, le emozioni di ciascuno dei protagonisti sono descritte per due terzi circa da parole che occorrono una sola volta con la funzione di caratterizzare uno dei loro stati affettivi. Le parole “hit”, quelle che occorrono più frequentemente a descrivere le emozioni di ciascun protagonista, rappresentano circa il dieci per cento in tutti e quattro i casi. È interessante notare che questo piccolo sottoinsieme si dimostra ampiamente comune ai repertori lessicali che delineano i sistemi affettivi dei personaggi protagonisti.

Al suo interno si trovano i sostantivi *joie*, *plaisir* e *amor* o i verbi corrispondenti *aimer*, *plaire*, nonché l'aggettivo *lié*. Accanto a queste espressioni, che caratterizzano con tutta evidenza una dimensione euforica, se ne trovano altre di valenza chiaramente disforica, quali i sostantivi *ire*, *duel*, *enui*, *peine* e *honte*, anche nella sua contestualizzazione al negativo (nel senso di non provarla) e i verbi *esmaier*, *enuier*, *hair*. Il sostantivo *cors* e il verbo *baisier* descrivono le modalità più evidentemente corporee degli stati emotivi comuni a tutti i protagonisti, insieme alla parola-chiave *cuer*, che indica in maniera sintetica la sintesi di corpo e interiorità.

In sostanza le aree di maggior sovrapposizione, che appunto includono la descrizione di sentimenti comuni a tutti e quattro i pro-

cese medievale. In verità già N. J. Lacy, *Thematic Structure in the “Charrette”*, in «L'Esprit créateur», 12 (1972), pp. 13-18, a p. 17 aveva osservato che «Chrétien seldom tells us that a character does something; rather we learn that someone saw him do it».

24. C. Anderson, *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*, New York 2006, p. 9. L'articolo che ha introdotto il concetto è C. Anderson, *The Long Tail*, in «Wired», 12 (2004), 10.

tagonisti, corrispondono alle espressioni che occorrono con maggior frequenza, combinando le quali si ottiene di fatto una sintesi tematica e ideologica del genere romanzesco. Il quadro sintetico può essere certo ampliato grazie a molte altre parole che indicano stati affettivi comuni a due o tre dei quattro protagonisti. Ad esempio il sentimento di meraviglia, espresso dal verbo *merveiller* o dal sostantivo *merveille*, è comune in diversa misura a tutti, fatta eccezione per Lancelot, mentre il verbo *esbair* figura soltanto nel novero delle espressioni che delineano il sistema affettivo di Erec e Yvain.

Affiorano anche caratterizzazioni individuali, che riflettono peculiari declinazioni tematiche proprie del modo in cui la singola vicenda romanzesca è inquadrata dall'angolazione affettiva specifica del personaggio. Ad esempio si noterà che Erec non piange mai, a differenza degli altri protagonisti, che tutti indulgono in questa pubblica manifestazione dei sentimenti che provano. Lancelot piange quando riceve la notizia della presunta morte di Ginevra e quando deve allontanarsi da lei dopo la notte passata nel suo letto, mentre Yvain piange quando ottiene da Laudine il permesso di partire con Artù e i suoi cavalieri e al momento della separazione dalla moglie.²⁵

Cligès è quello che piange di più: di gioia quando il duca di Sassonia accetta di battersi contro di lui; per la sofferenza di doversi separare da Fenice, quando parte per unirsi alla corte di Artù; di sconforto e disperazione quando vede Fenice in animazione sospesa, in attesa che finisca l'effetto del filtro.²⁶ Il verbo *plorer* descri-

25. Il primo dei due casi che riguardano Lancelot è al v. 4280: «Et dit a lui seul an plorant», il secondo ai vv. 4720-4721: «Molt s'an part Lanceloz destroiz, / Plains de sopirs et plains de lermes» (Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette* (*Lancelot*), a c. di A. Foulet e K. Uitti, Paris, Bordas, 1989, pp. 240 e 266). Quanto ad Yvain, il primo dei due casi si trova ai vv. 2581-2586: «Messire Yvains pleure et sopire, / Si fort qu'a poignes le pot dire: / "Dame, cist termes est mout lons. / Se je poïsse estre colons / Totes les foiz que je vauroie, / Mout sovant avoec vos seroie"» (Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au lion* cit., p. 402) e il secondo ai vv. 2614-2615: «Or a messire Yvains congié: / Mout ont ploré au congié prendre» (*ibid.*, pp. 402-403).

26. La prima circostanza è descritta ai vv. 3980-3983: «L'empereres de pitié plore, / Et Cligès an plore de joie, / Qant la bataille li otroie: / La ot plore e mainte lerne» (Chrétien de Troyes, *Cligès*, a c. di S. Gregory e C. Luttrell, Cambridge, Brewer, 1993, p. 143); la seconda ai vv. 4270-4277: «Cligès a Fenice s'amie / Vet congié prandre et demander, / Qu'a Deu la voldra comander. / Devant li vient, si

ve frequentemente la manifestazione pubblica della sua condizione emotiva, anche in abbinamento con varie altre espressioni che ineriscono all'aspetto somatico della modulazione affettiva. Si tratta dei sostantivi *lermes* e *sanglots*, i verbi *agenoiller*, *moiller*, *sospirer*, le locuzioni che indicano espressioni facciali *changier color* o *chiere honteuse et mate*.

Analoghe caratterizzazioni di pallore si trovano soprattutto attribuite ad Erec, mediante l'aggettivo *pale* e il verbo *descolorer*. Dunque Erec non piange, ma impallidisce, mentre Cligès piange ma non è mai in preda all'*angoisse*, a differenza di Lancelot e Yvain che lo sono più spesso di Erec. Il verbo *pasmer* si trova soltanto a descrivere la reazione di Lancelot al ritrovamento casuale del pettine abbandonato da Ginevra coi di lei capelli ancora impigliati.²⁷

Yvain è l'unico dei protagonisti a provare vera e propria paura, quando teme di essere stato tradito da Lunete, che lo scorta nella camera di Laudine.²⁸ Cligès ha in effetti timore di rivelare il proprio

s'angenaille, / Plorante que de ses larmes moille / Tot son bliaut et son hermine, / Et vers terre ses ialz ancline, / Que de droit esgardere ne l'ose» (*ibid.*, p. 154) e riproposta dall'angolazione prospettica di Fenice, che ricorda il momento fatidico ai vv. 4422-4427: «Mes je li vi color changier / Et plorer molt piteusement. / Les lermes, au mien jugement, / Et la chiere honteuse et mate / Ne vindrent mie de barate: / N'i ot barat ne tricherie» (*ibid.*, pp. 159-160), poi ancora nell'ambito del susseguente dubitare sulla ragione di quelle lacrime ai versi 4444-4447: «Qui mon cuer a en sa baillie. / Qui me desrobe et tost le mien / Ne m'ainme pas, je le sai bien. / Jel sai? Por coi ploroit il dons?» (*ibid.*, p. 160); la terza si trova ai vv. 6205-6207: «Por ce cuide qu'ele soit morte, / Si s'an despoire et desconforte / Et sopire formant et plore. / Et s'il plora, ne m'an mervoil» (*ibid.*, p. 223).

27. Il verbo *pasmer* ricorre nuovamente a descrivere come Lancelot perda i sensi nel corso del tentativo il suicidio che fa seguito alla notizia della presunta morte di Ginevra, come anche in una circostanza analoga del *Chevalier au lion*, quando Yvain tenta di suicidarsi, ma in nessuno di questi casi va a connotare direttamente gli effetti di uno stato affettivo.

28. Al verbo *criembre* si trova in quella circostanza associato direttamente il sostantivo *peor* (vv. 1945-1958): «La dameisele par la main / En mainne monseignor Yvain / La ou il iert mout chier tenuz; / Si crient il estre mal venuz, / Et s'il le crient, n'est pas mervoille. / Sor une grant coute vermoille / Trouverent la dame seant. / Mout grant peor, ce vos creant, / Ot messire Yvains a l'entree / De la chanbre ou il ont trovee / La dame qui ne li dist mot; / Et por ce grant peor en ot, / Si fu de peor esbaiz, / Qu'il cuida bien estre traiz» (Chrétien de Troyes, *Yvain ou le Chevalier au lion* cit., p. 386). Poco più avanti (vv. 1967-1969) Lunete «Si li dit: "En ça vos traiez, / Chevalier, ne peor n'aiez / De ma dame qu'el ne vos morde», leggendo lo stato affettivo di Yvain

sentimento amoroso all'amata Fenice, come Chrétien spiega in una lunga e articolata glossa, che chiama in causa argomenti proverbiali riconducibili alla tradizione classica.²⁹ Questo genere di *crienme* non può essere però accomunato al caso summenzionato di Yvain, nel senso che non suscita un'analogia reazione di estrema apprensione, quasi di panico.

Si potrà concludere il ragionamento contrastivo circa i protagonisti dei romanzi di Chrétien osservando che la caratterizzazione dei loro stati affettivi si trova raramente formulata in termini metaforici in circostanze di forte rilievo tematico, che riguardano i soli Lancelot e Yvain. Nel caso dello *Chevalier de la charrette* si tratta del passo del Ponte di Spada (vv. 3127-3128), quando Amore sospinge e cura Lancelot, rendendogli sopportabili le ferite. In quello del *Chevalier au lion* si tratta del combattimento che Yvain sostiene contro il fratello compagno Gauvain, descritto nei termini della coabitazione di Amore e Odio nel medesimo luogo (vv. 6015-6130).³⁰

Nel complesso, questa serie di valutazioni suggerisce come conclusione sintetica generale che i singoli protagonisti sono certamente accomunati da un modello affettivo condiviso, caratterizzato da emozioni che tutti e quattro provano, ma non per questo sono tutti

nei medesimi termini in cui Chrétien lo ha appena descritto (*ibid.*, p. 387), come già aveva fatto in precedenza, parlando della condizione emotiva in preda alla quale il cavaliere si deve esser trovato, una volta realizzato di essere prigioniero del castello dell'avversario appena ucciso e ricercato da tutti i suoi uomini (vv. 1260-1268): «Et dit: "Biau sire, a mout grant ost / A ceanz ceste genz esté. / Mout ont par ceanz tanpesté / Et reverchiez toz ces quachez, / Plus menuemant que brachez / Ne vet trachent perdriz ne caille. / Peor avez eü sanz faille» (*ibid.*, p. 370).

29. Chrétien etichetta effettivamente il sentimento di Cligès come *crienme* (vv. 3823-3825): «Dex! ceste crienme don li vient / C'une pucele seule crient, / Simple et coarde, foible et quoie?» (Chrétien de Troyes, *Cligès* cit., p. 137). Dell'intero passo di *Cligès* che tratta della necessaria presenza della *crienme* nello stato d'animo dell'innamorato si tratterà estensivamente nella comunicazione dal titolo «Amor» et «crieme» dans *Cligès de Chrétien de Troyes, le recueil de sentences de Publilius Sirus et une épître* ad Lucilium, che verrà presentata al già menzionato convegno della Société de Langues et de Littératures Médiévales d'Oc et d'Oil su *Les émotions au Moyen Âge: un objet littéraire*, il 12-13 gennaio 2017 presso l'Università di Rouen.

30. Si è già trattato di entrambi i passi in A. P. Fuksas, *Prosopopea, allegoria e forze tematiche nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», 4 (2013), 2, pp. 147-174.

uguali, mantenendo ampi margini di specificità individuale. La loro specifica complessità emotiva si riflette proprio nell'ampiezza di spettro delle espressioni che con minor frequenza descrivono i loro sentimenti, quelle che appunto occorrono una volta sola e delineano la coda lunga del loro sistema affettivo. Queste osservazioni trovano ulteriore sostanza nella comparazione tra i protagonisti maschili e quelli femminili, soprattutto significativa per i romanzi di *Erec et Enide* e *Cligès*.

A proposito del primo dei due si osserverà che gli stati affettivi del protagonista maschile, Erec, sono descritti mediante il ricorso a circa centocinquanta occorrenze di una settantina di parole (una trentina delle quali può essere ricondotta alla metà delle voci, quindici circa, a seguito di una iper-lemmatizzazione su base etimologica). Circa venticinque di queste parole per un totale di circa 80 occorrenze sono in comune con Enide, la protagonista femminile (ma iper-lemmatizzando su base etimologica si sale ad una quarantina per circa cento occorrenze). In sintesi, la metà dei sentimenti che caratterizzano la disposizione affettiva di Enide è anche parte dello spettro emotivo di Erec.

Nel novero delle espressioni che si trovano nell'intersezione dei repertori specifici dei due protagonisti figurano cinque delle prime quindici delle due liste comparate. Tra queste si ritrovano le più generiche manifestazioni di gioia e allegria, indicate dal sostantivo *joie* e dall'aggettivo *lié*, o dolore e sofferenza, indicate dal verbo *doloir* e dal sostantivo *dueil*, comuni in realtà a tutti i personaggi principali dei romanzi di Chrétien. Non stupisce che accanto a queste compaiano i verbi *acoler* e *baisier*, grazie ai quali Chrétien descrive le modalità corporee del sentimento amoroso che i due personaggi provano l'uno per l'altra.

Non figurano, invece, né *plorer*, né *pasmer*, poiché, come s'è già detto, Erec non piange né sviene mai, né *peor*, giacché egli non prova mai paura, nemmeno quando il re Evrain gli mostra le teste appese dei cavalieri uccisi a seguito del fallimento dell'avventura della *Joie de la Cort*.³¹ Per contro, i verbi *plorer* e *pasmer* e il sostan-

31. In quella circostanza Chrétien ci tiene ad esplicitare che Erec non è, appunto, spaventato, e più di lui il copista Guiot, come s'è recentemente osservato in A. P. Fuksas, *Meraviglia, paura e dialogia didascalica nei romanzi di Chrétien de*

tivo *peor* indicano tre delle dieci più ricorrenti condizioni affettive nelle quali Enide si trova immersa. Ridotta in lacrime una quindicina di volte, è spaventata cinque volte, altrettante si trova sul punto di svenire o sviene proprio e lo scoramento, indicato dal verbo *esmaier*, figura tre volte tra le descrizioni dei suoi sentimenti.

Altrettante volte la medesima espressione descrive le emozioni di Erec, ma al negativo, in senso controfattuale, cioè ad indicare che egli non prova il sentimento corrispondente, anche se ce lo si potrebbe aspettare nelle circostanze descritte. La contrapposizione tra maschile e femminile assume tratti ancor più stereotipici, dove si consideri l'incidenza delle modulazioni corporee collegate agli stati d'animo dei personaggi. Circa trentacinque parole tra quelle che descrivono le emozioni di Enide, per un totale di un'ottantina di occorrenze, caratterizzano in realtà aspetti somatici dei suoi sentimenti, mentre per Erec se ne contano meno della metà, una quindicina per una trentina di occorrenze.

Per altro verso la valutazione del lessico che descrive le modulazioni emotive di Enide conferma quanto si diceva a proposito del fatto che i sistemi affettivi dei personaggi principali dei romanzi di Chrétien de Troyes disegnano curve a coda lunga. Le dodici parole che più frequentemente descrivono i sentimenti di Enide contano circa cento occorrenze, mentre le restanti, circa ottanta, ne totalizzano circa centoventi e una quarantina delle meno frequenti occorre una sola volta. Dati simili emergono dalla valutazione del lessico che descrive le emozioni di Erec, considerato che le quindici parole più frequenti contano un'ottantina di occorrenze complessive, come le altre sessanta messe insieme, più di quaranta delle quali occorrono una volta sola.

Venendo al romanzo di *Cligès*, si noterà innanzitutto che circa un terzo delle espressioni che descrivono la disposizione emotiva del protagonista maschile sono anche presenti nel repertorio di quelle che caratterizzano gli stati d'animo della protagonista femminile. Anche in questo caso il maggior spazio di sovrapposizione si registra a proposito delle espressioni più ricorrenti. Le sette più frequen-

Troyes, in *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, a c. di E. Creazzo, G. Lalomia e A. Manganaro, Soveria Mannelli, Rubettino, 2016 (= «Le Forme e la Storia», 8 [2015], 1), v. 1, pp. 399-415.

ti tra quelle che descrivono le emozioni di Cligès si trovano anche a descrivere i sentimenti di Fenice, viceversa sei su dieci di quelle che più di frequente descrivono gli stati affettivi di Fenice sono anche presenti nel repertorio di Cligès.³²

Simile è in questo caso l'incidenza delle caratterizzazioni somatiche, indicate da una ventina di espressioni per un numero di occorrenze compreso tra le trenta e le quaranta tanto per il protagonista maschile che per la protagonista femminile. Anche per Fenice, come s'è già detto per Cligès, si può parlare di un sistema affettivo a coda lunga. Più di cento delle circa duecento occorrenze sono riconducibili alle prime dieci espressioni a maggior frequenza, mentre più di settanta fanno riferimento ad altrettante che occorrono una sola volta.

Valorizzando le comparazioni incrociate di tipo intergenerazionale, consentite dall'impianto del romanzo, si noterà innanzitutto che Cligès ha in comune col padre Alixandre circa trenta espressioni su un totale di circa novanta che definiscono il suo spettro emotivo: più o meno un terzo. È anche interessante che circa venti di esse figurino tra le circa trentacinque che occorrono più di una volta: la percentuale sale qui a poco meno di due terzi. Soltanto quattro delle quindici più frequenti non sono comuni ai due: si tratta esclusivamente di modalità corporee legate al baciare, *acoler* e *baisier*, o al piangere, *plorer* e *lerme*, che, come s'è già accennato, rappresenta una cifra emotiva di Cligès a fronte degli altri protagonisti dei romanzi di Chrétien.

Quanto ai personaggi femminili si osserva che circa un quarto del centinaio di espressioni che descrivono i sentimenti di Fenice figura anche nel repertorio lessicale che descrive quelle di Soredamors, la madre di Cligès. Il margine di sovrapposizione raggiunge anche in questo caso i due terzi circa dell'insieme dove si considerino soltanto le quindici espressioni a maggior frequenza. Tra le espressioni più ricorrenti che distinguono le modulazioni affettive di Fenice da quelle di Soredamors figura il coraggio, descritto come as-

32. Il novero delle prime contempla *cuer, joie, doloir, aimer, plorer, criembre, acoler*, mentre quello delle seconde contempla *cuer, joie, doloir, aimer, plaie*, e una caratterizzazione in senso negativo della *peor* (nel senso di non provarla).

senza di paura, che caratterizza il personaggio di fronte a circostanze nelle quali sarebbe normale provarne.

Questo tratto assume un aspetto doppiamente interessante se inquadrato in un confronto con la protagonista di *Erec et Enide*, che tenga anche conto dell'equilibrio dei rapporti con i protagonisti maschili. Paragonando Fenice con Enide, si può osservare che la paura non è necessariamente presentata da Chrétien come la caratteristica modalità femminile rispetto a situazioni potenzialmente spaventose. Per altro verso il pianto, che caratterizza in maniera significativa il personaggio di Enide, è invece praticamente assente dal repertorio di Fenice, mentre ricorre frequentemente nel corso delle descrizioni degli stati d'animo del suo coprotagonista Cligès, dimostrandosi invece assente dal repertorio di Erec.

La comparazione tra le caratterizzazioni affettive dei personaggi del *Chevalier de la Charrette* e del *Chevalier au Lion* offre dati strutturati in maniera più complessa, certamente meno simmetrica, a causa delle modalità organizzative specifiche dei due romanzi. Innanzitutto la presenza femminile, più diffratta ed episodica, denota soprattutto uno speciale rilievo affettivo in specifiche circostanze-chiave. Inoltre Laudine de Landuc, moglie di un barone, e ancor più Guenièvre, addirittura moglie del re, si differenziano con tutta evidenza da Enide e Fenice per questioni di maggiore esperienza e rango sociale.

Quasi i due terzi delle parole che descrivono le emozioni di Guenièvre nel *Chevalier de la Charrette* sono anche presenti nel repertorio di quelle che descrivono i sentimenti di Lancelot. Lo spazio di sovrapposizione si fa pressoché completo, dove si considerino soltanto le espressioni a maggiore frequenza. Fanno eccezione la componente della *honor*, che si collega specificamente alle caratterizzazioni affettive di Lancelot, e quella individuata dalle circonlocuzioni che contengono l'aggettivo *mue*, a descrivere la decorosa gestione dell'emotività da parte di Guenièvre.

La marcata convergenza della dimensione affettiva di Ginevra e Lancelot si deve in parte considerevole alla compartecipazione ad alcune circostanze nodali del romanzo, prima tra tutte quella che corrisponde all'episodio della notte d'amore trascorsa dall'eroe nel letto della regina. La forte presenza di espressioni relative alla descrizione di aspetti corporei dell'emotività di Guenièvre si deve so-

prattutto alla densità descrittiva che caratterizza questa scena *clou*, nel corso della quale occorrono i sostantivi *semblant*, *braz*, *piz*, *main*, *jeu*, l'aggettivo *nu* e i verbi *embracier*, *lacer*, *encontrer*, *tenir*, *baissier*.³³ Si osserva che anche il sistema affettivo di Guenièvre disegna una curva a coda lunga, con cinquanta elementi che occorrono una sola volta, in totale poco più dei primi dieci messi insieme.

Tra le espressioni che più di frequente descrivono gli stati affettivi di Guenièvre figurano alcune di quelle comuni un po' a tutti i personaggi, come *joie* e *duel*, i canonici riferimenti al *cuer* e alle sue modulazioni, evidentemente *amor*, ma anche *honte*, assieme gli aggettivi *fol*, *liee*, *dolante*, ai verbi *plaire*, *joir* e composti, insieme a stati disforici identificati dai verbi *penser*, *poiser*, *corrocier*, *hair*. La gamma di quelle che occorrono una sola volta è estremamente variegata e contempla varie differenti coloriture dell'incarnato da *vermeille* a *rosine* a *mate*, una fitta serie di stati disforici identificati dai sostantivi *cruauté*, *enui*, *haïne*, *respit*, *rage*, *mal* e dai verbi *blasmer*, *irier*, *ancolper*, *sofrir*, *dementer*, *anbruncher*. L'*enui* e la *haïne* figurano anche in senso controfattuale insieme al *corroz*, a descrivere stati affettivi che non la contemplano, mentre il verbo *deporter*, il sostantivo *reconfort* e l'aggettivo *delitable* vanno ad aggiungersi alle espressioni che connotano gli stati euforici della regina nel corso del summenzionato episodio della notte d'amore con Lancelot.

Di sicuro la complessità emotiva di Guenièvre si dimostra di gran lunga maggiore di quella dell'antagonista di Lancelot, Meleagant, che gode di una presenza ugualmente, se non addirittura maggiormente, distribuita attraverso l'estensione del romanzo. In termini assoluti il novero di espressioni che contribuiscono alla definizione dello spettro affettivo della regina si dimostra tre volte più ampio di quello del malvagio cavaliere. Adottando il medesimo metro di valutazione, si osserverà che quello di Lancelot è cinque volte più ampio di quello di Meleagant, personaggio collerico, focoso, accecato dall'ira, caratterizzato in senso piuttosto monodimensionale.

33. L'episodio in questione è quello narrato ai vv. 4415-4754, per cui vedi Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette (Lancelot)* cit., pp. 248-266, la tradizione testuale del quale è stata recentemente disaminata in A. P. Fuksas, *Lezioni singolari e critica del testo nella tradizione manoscritta del Chevalier de la Charrette di Chrétien de Troyes*, in «Medioevo Romanzo», XL (2016), 2, pp. 249-266.

Sarà comunque interessante notare che molte delle parole che descrivono le emozioni di Meleagant, circa un terzo del totale, figurano anche nel novero delle espressioni che indicano gli stati affettivi di Lancelot: i sostantivi *ire*, *duel*, *desdaign* e *honte*, anche nella locuzione al negativo che indica la sua assenza, e dei verbi *hair*, *poiser*, *grever*, *enuier*, *esmaier*. In questo senso il caso del *Chevalier de la charrette* sembrerebbe suggerire che il sistema affettivo del romanzo medievale in versi non polarizza le emozioni, separando meccanicamente la pertinenza affettiva del buono da quella del cattivo, cioè attribuendo al primo soltanto caratterizzazioni euforiche e al secondo soltanto disforiche. L'eroe e l'antieroe condividono invece un terreno di risposte emotive condivise, che fanno riferimento in via preferenziale al comune *ethos* guerriero della cavalleria medievale.³⁴

Non sorprende invece che la dimensione emotiva della protagonista femminile del *Chevalier au Lion*, Laudine, sia caratterizzata dall'opposizione tra *amor* e *ire*. Sono queste le due espressioni ricorrenti tra quelle che descrivono le sue modulazioni affettive, mentre le altre occorrono una sola volta, o più volte in un solo contesto, per lo più quello relativo alla disperazione per la morte di Esclados, all'interno del quale si affolla la maggior parte di caratterizzazioni corporee dei suoi stati emotivi, circa un terzo del totale. D'altra parte si tratta di una delle situazioni a maggior densità affettiva del romanzo, anche considerando la doppia prospettiva emotiva adottata da Chrétien, quella esterna neutrale, che descrive la disperazione della donna, e quella che invece riflette il coinvolgimento individuale del protagonista, intento a spiare la scena di nascosto.

In considerazione di questo meccanismo di *repetitio* predisposto dall'autore, la coesistenza di *ire* e *amor*, caratterizza da una parte la dimensione emotiva di Laudine, mentre determina dall'altra le modalità del coinvolgimento di Yvain: alla rabbia furiosa della dama fa riscontro l'amore che nasce nel cuore del cavaliere. Più in generale, si potrà forse osservare che l'intera estensione del romanzo è

34. A proposito del quale si veda soprattutto A. Barbieri, *Ferire, gioire, partire: i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in *Parole e temi del romanzo medievale*, a c. di A. P. Fuksas, Roma, Viella, 2007, pp. 101-137 e la bibliografia allegata dall'autore.

attraversata dal conflitto tra Amore e plurime modulazioni di carattere disforico. Tra queste figura certamente l'*ire* insieme alla *honte* e alla *haine*, quest'ultime, come si accennava in precedenza, anche apertamente personificate in termini allegorici.³⁵

Confrontando lo spettro emotivo della protagonista del *Chevalier au Lion* con quello del personaggio femminile principale del *Chevalier de la Charrette*, si osserva che il campo di sovrapposizione dei sistemi affettivi di Guenièvre e Laudine è in realtà piuttosto ridotto. Soltanto quindici su circa settanta delle espressioni che descrivono gli stati emotivi di Guenièvre trova riscontro nel novero di quelli che caratterizzano le modulazioni affettive di Laudine. L'incidenza è invece di quindici su circa sessanta per quanto riguarda le espressioni che descrivono le emozioni di Laudine che figurano anche all'interno dello spettro affettivo di Guenièvre.

Guenièvre e Laudine hanno in comune soltanto quattro espressioni che fanno riferimento alle modalità corporee secondo le quali esse sentono le emozioni che provano (*mains*, *cuer*, *embrachier* e *baisier*). La diversa varietà delle altre (più di quindici per Laudine e quasi venti per Guenièvre) dipende in misura significativa dalla diversa natura della circostanza in cui il maggior numero di esse figura. Il lutto di Laudine per la morte di Esclados determina una situazione disforica, alla quale corrispondono modalità corporee legate alla manifestazione del dolore con accenti autolesionistici, mentre la notte d'amore di Guenièvre con Lancelot comporta una gestualità affettiva di segno opposto, caratterizzata da effusioni di tipo sessuale.

Come si è già accennato, è possibile identificare caratterizzazioni peculiari che dimostrano la varietà non stereotipica dei sistemi affettivi di Fenice rispetto ad Enide. Lo spettro emotivo di Laudine e Guenièvre risulta ancor più connotato in senso individuale, anche in relazione all'assetto tematico dei rispettivi romanzi in cui tali sistemi figurano. Nel complesso si potrà osservare che la caratterizzazione di genere e ruolo sociale dei personaggi femminili non oblitera completamente una dimensione specifica e individuale dei personaggi, come e forse più di quanto si possa dire per i protagonisti maschili.

35. Una discussione dell'argomento è stata già presentata in A. P. Fuksas, *Prosopopea, allegoria e forze tematiche nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», 4 (2013), 2, pp. 147-174.

Il confronto dei dati relativi ai personaggi minori consentirebbe in realtà varie ulteriori valutazioni di dettaglio, per le quali sarà però necessario rimandare a future specifiche trattazioni. È invece necessario dedicare un ragionamento conclusivo alle evidenze osservabili in base ai collegamenti tra le espressioni che descrivono gli stati emotivi dei singoli personaggi. Appare infatti piuttosto evidente che i reticoli lessicali disegnano per ogni personaggio sistemi fluidi e continui, all'interno dei quali tutti gli elementi si trovano interconnessi tra loro in considerazione del fatto che ciascuno di essi occorre almeno una volta in combinazione con un altro.³⁶

Il ragionamento vale certamente per i personaggi principali, ma in larga misura anche per quelli secondari. In sostanza, ad una ridotta e/o meno complessa caratterizzazione affettiva del personaggio non corrisponde maggior frammentazione come dimostra, ad esempio, il caso di Meleagant, il già menzionato antagonista di Lancelot nel *Chevalier de la Charrette*. La testa della curva a coda lunga che descrive il suo sistema affettivo è evidentemente rappresentata dall'*ire*, alla quale si collegano direttamente *rage*, *honte*, *corroz*, *for-sen* e *mautalent*, in un reticolo che anche in questo caso si ramifica in maniera strutturata e continua.

È evidente che il meccanismo operativo del sistema emergente basato sulla co-occorrenza comporta a livello generale, quello del singolo romanzo concepito come unità, un'inevitabile interconnessione di tutte le espressioni alle quali viene riconosciuto un rilievo semantico di carattere affettivo. Infatti tutti gli elementi lessicali sono presi in considerazione in base al fatto che co-occorrono con una parola per la quale si postula un significato riconducibile al campo delle emozioni o con altre che co-occorrono con essa. Non è però scontato che la completa interconnessione sia una proprietà dei sottoinsiemi definiti dalle espressioni che caratterizzano lo spettro affettivo di Lancelot o Yvain, Erec o Cliges, Laudine o Guenièvre, Enide o Fenice e ancora di Alixandre o Soredamors, Melagant o Lunete.

36. Per la pubblicazione dei grafici che sostanziano questa e le precedenti più generali valutazioni si rimanda ad un lavoro in preparazione intitolato *The Description of Emotions in the Romances of Chrétien de Troyes: Romanesque Characters as Intelligent Agencies*, che vedrà la luce sulla rivista «Cognitive Philology».

Per questa ragione l'altissimo livello di interconnessione che risulta dalla intrecciata combinazione dei verbi, dei sostantivi e degli aggettivi che descrivono gli stati affettivi dei personaggi principali, ma anche spesso di quelli secondari, vale come prova a posteriori del fatto che il sistema emergente basato sulla co-occorrenza contiene effettivamente parole cariche di rilievo emotivo. Si può inoltre osservare che un sistema affettivo integrato è prerogativa di personaggi coerenti, che reagiscono alle varie circostanze in maniera congruente, dunque riflette un'idea di realismo romanzesco basata su un complesso prospettivismo, che contempla anche l'adozione di diverse angolazioni affettive, orientata al racconto della verità dei sentimenti.³⁷ Nel quadro di questo genere di valutazioni generali si può anche situare la regolarizzazione dello spettro affettivo dei personaggi sui parametri di un sistema a coda lunga.

Soprattutto in ordine a queste considerazioni i romanzi di Chrétien de Troyes possono intendersi come portatori di una concezione dell'affettività che trascende la coeva speculazione filosofica. Si direbbe che la ricerca di un realismo dei sentimenti conduca Chrétien alla scoperta romanzesca della loro verità empirica, ben oltre i margini del dibattito sul rapporto tra passioni e peccato. Si potrà più in generale notare che soprattutto la precipua caratterizzazione affettiva dei singoli soggetti e la marcata dimensione empatica spingono la sua prospettiva romanzesca sulle emozioni ben oltre i confini del terreno di riflessione praticato della teorizzazione coeva.³⁸

37. Argomento meglio sviluppato nella relazione su *La vérité du roman et l'authenticité du sentiment amoureux d'après le prologue du Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, presentata di recente al Colloque international à l'Université catholique de Louvain (8-10 décembre 2016) intitolato *Entre le cœur et le diaphragme. (D)écrire les émotions dans la littérature narrative et scientifique du Moyen Âge*.

38. Neanche l'elaborazione dello scenario affettivo in vere e proprie allegorie in coincidenza dei momenti tematicamente rilevanti, a cui si accennava a n. 25, denota una qualche forma di interferenza dei modelli esegetici di carattere figurale del tipo di quello elaborato da Riccardo di San Vittore nel *Benjamin minor*, sintetizzato da Knuutila, *Emotions in ancient and medieval philosophy* cit., pp. 201-204. Quanto allo sviluppo delle teorie centrate sul concetto di *compassio*, B. Delaurenti, *La Contagion des émotions. Compassio, une énigme médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 32, fa risalire la «la construction médiévale de la compassion» al commento di Pietro d'Abano alla sezione VII dei *Problemata physica* attribuiti ad Aristotele, conosciuti nell'occi-

Di sicuro la gamma delle emozioni che i personaggi di Chrétien provano in considerazione delle esperienze ambientali in cui si trovano immersi trascende una tipizzazione di carattere tropologico, dimostrandosi più articolata e sofisticata di quella prevista dalle sistematizzazioni dell'epoca. Sarà forse possibile forzare molte descrizioni degli stati affettivi che costellano i romanzi di Chrétien all'interno dell'opposizione dialettica tra il sanguigno *gaudium* e la malinconica *tristitia*, tra il flegmatico *timor* e l'umor giallo che regola l'*ira*. Certo la quadripartizione stoica, filtrata attraverso Agostino e Boezio, che trova riscontro negli sviluppi della medicina galenica secondo la teoria degli umori e la corrispondenza ai quattro elementi è chiamata in causa soltanto indirettamente a qualificare le modulazioni affettive dei personaggi.³⁹

Merceron ha analiticamente documentato come le caratteristiche caratteriali del siniscalco Keu debbano essere certamente intese in ragione di una sovrabbondanza di bile gialla collerica, soprattutto descritta nel *Chevalier au Lion*, ma tracciabile attraverso vari riferimenti, che emrgono da molti dei romanzi nei quali il personaggio appare.⁴⁰ È anche probabile che il cuore di Lancelot sia «triste et noir» al verso 1120 del *Chevalier de la Charrette* per un afflusso di bile nera, che causa appunto *tristitia*, quando egli valuta l'opportunità di intervenire a salvare la *demoiselle* dai suoi stessi cavalieri e servitori.⁴¹ Non sempre la correlazione tra la descrizione della fisiologia delle emozioni è, però, così facilmente riconducibile a modalità caratteristiche delle correnti teorie scientifiche.

dente medievale grazie alla traduzione latina di Bartolomeo da Messina. Siamo, come si vedrà, a cavallo tra la seconda metà del secolo XIII e la prima del secolo XIV.

39. Vedi ancora Knuuttila, *Emotions in ancient and medieval philosophy* cit., in particolare alle pp. 232-236, oltre a p. 215, dove illustra l'accezione della classica quadripartizione nel già citato *Pantegni*, che distingue le affezioni dell'anima in centrifughe, poiché implicano un movimento dello spirito vitale verso il cuore (*tristitia* e *timor*), e centripete, poiché riflettono un movimento nella direzione opposta (*gaudium* e *ira*), nonché tra lente (*gaudium* e *tristitia*) e rapide (*ira* e *timor*).

40. J. Merceron, *De la «mauvaise humeur» du sénéchal Keu: Chrétien de Troyes, littérature et physiologie*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 161 (1998), pp. 17-34. Sulle conoscenze di Chrétien in campo medico-fisiologico si veda anche il primo degli studi di H. Laurie, *The Making of Romance. Three Studies*, Genève, Droz, 1991, pp. 11-72, intitolato *Philosophy and Medicine in Early Courtly Romance*.

41. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette (Lancelot)* cit., p. 64.

Ad esempio è più difficile stabilire se l'*ire* conferisca *hardement* ad Erec in senso propriamente fisiologico o solo per via di un collegamento concettuale lessicalizzato, quando l'eroe riprende i sensi dopo che il Conte di Limors ha sposato a forza Enide (vv. 4862-4863: «Ire li done hardemant, / Et l'amors qu'an sa fame avoit»)⁴². Di sicuro Chrétien non illustra chiaramente il processo fisiologico attivato dal massaggio mediante il quale la *demoisele* della Dame de Noroison guarisce Yvain dalla sua *folie*, regolando verosimilmente il flusso dell'umor nero, e forse anche di quello giallo, per l'azione combinata dell'unguento prodotto da Morgue la sage e del calore solare (vv. 3004-3007 «Tant li froia au chaut soloil / Les temples et trestot le cors / Que del cervel li issi si fors / La rage et la melencolie»)⁴³. Solo molto indiretto è il collegamento tra il sangue perduto da Lancelot sulle lenzuola di Guenièvre e il piacere che i due provano facendo l'amore nel celebre episodio del quale s'è parlato analiticamente in un precedente lavoro.⁴⁴

Indipendentemente dalla più o meno diretta aderenza della descrizione degli stati affettivi al modello scientifico corrente, c'è

42. Id., *Erec et Enide*, a c. di P. F. Dembowski, in Id., *Oeuvres complètes* cit., pp. 1-169, a p. 119.

43. Id., *Yvain ou le Chevalier au lion* cit., p. 412. Secondo il commento al passo dell'edizione menzionata: «on notera les effets cumulés de l'onguent et du soleil pour guérir la folie d'Yvain. Les premières atteintes de son mal remontaient à la mi-août, c'est-à-dire à la période plus chaude de l'année (v. 2861, p. 404). Selon un principe médical bien connu au Moyen Âge: *similia similibus curantur* ("Les semblables se guérissent par le semblables"), autrement dit: on peut guérir un mal grâce à ce qui l'a provoqué», ma l'argomento sembrerebbe relativamente poco pertinente, nei termini della medicina galenica, rispetto a quello formulato alla nota successiva, dove spiega a proposito della parola *melencolie* che «l'emploi de ce terme médical (sans doute son première attestation en français) désigne clairement, en association avec le mot *rage*, la maladie dont l'encyclopédiste Vincent de Beauvais (XIII^e siècle) à récapitulé les symptômes» (pp. 1211-1212). Il riferimento al libro XIV, capitolo lix del suo *Speculum naturale*, appunto intitolato «De Melancholia nigra et canina et amore qui dicitur eros» spiega certamente la correlazione tra *rage* e *melencolie*, ma consente anche di osservare tra i sintomi la secchezza degli occhi, della bocca e la sete permanente che rimandano alla posizione dell'umor nero tra *Frigidus* e *Siccus*, dunque regolabile in maniera virtuosa grazie al calore, secondo una modalità che potremmo difficilmente definire "omeopatica".

44. G. Paradisi, A. P. Fuksas, *The Joy of Love in Bérout's 'Tristan' and Chrétien's 'Chevalier de la Charrette'*, in «Journal of the International Arthurian Society», 4 (2016), 1, pp. 81-91.

comunque da notare che la dinamica del racconto romanzesco caratterizza i personaggi, soprattutto i principali, in maniera non statica, cosicché non sarà possibile associarli ad uno ed un solo tipo paradigmatico. In generale, si osserverà che Chrétien elabora un sistema affettivo variegato e differenziato, che implica uno stretto collegamento tra percezione, emozione e azione e una concezione empatica delle relazioni interpersonali, supportato da un'analitica fenomenologia delle emozioni, che trascende quella schematica ancora proposta anche dalle più ardite elaborazioni del secolo XII.⁴⁵ Questo modello emotivo, lineare e coerente, ma al contempo articolato e complesso, completamente interconnesso e a coda lunga, sembrerebbe rappresentare una caratteristica sostanziale del romanzo nella sua fase esordiale, quella delle sue origini medievali.

Futuri sviluppi di questo programma di ricerca potrebbero offrire riscontro oggettivo all'ipotesi che lo stesso meccanismo di sistema sia ancora operativo attraverso tutta la storia del genere. Si potrà indagare soprattutto se e fino a che punto il successo straordinario del genere romanzesco attraverso la storia della letteratura europea, occidentale, ormai mondiale, possa dipendere proprio dal fatto che i lettori di ogni epoca abbiano cercato dentro questa forma letteraria una verità dei sentimenti. Proprio nella descrizione analitica della verità delle emozioni che i personaggi romanzeschi provano, sentono, esperiscono in maniera inequivoca, il lettore trova forse l'aggancio empatico con la verità della propria esperienza affettiva, imparando a collegarla da una parte a quella sensoriale della natura e della società, dall'altra alle scelte e alle decisioni che motivano e giustificano il suo agire.

Secondo questo modello il lettore riconoscerebbe nel romanzo le proprie emozioni e darebbe loro un nome. Egli avrebbe inoltre

45. In questo senso Chrétien si avvicina al modello più innovativo disponibile all'epoca in cui compone i suoi romanzi, ma ne eccede i contorni, se è vero che: «Avicenna's view of the emotions of the sensitive soul shows similarities to Aristotle's compositional theory. Emotions have cognitive causes, and they involve feelings, behavioural suggestions, and bodily affections. However, Avicenna's phenomenological descriptions of particular emotions are sketchy. He is mainly interested in treating the generic components of emotional phenomena and in arranging them into causal sequences», come osserva ancora Knuuttila, *Emotions in ancient and medieval philosophy* cit., p. 225.

modo di collegarle ad una precisa fenomenologia di modulazioni somatiche, elaborando un meccanismo per interconnetterle tra loro, stabilendo al contempo una concatenazione tra percezione, emozione ed azione che dia senso al reale, anzi delinei una precisa idea di realtà. La verifica di questa ipotesi potrebbe offrire spunti di un certo interesse per l'elaborazione di una nuova teoria del realismo letterario, che stabilisca un ponte concreto e tangibile, materiale e corporeo tra romanzo, lettore e mondo, spiegando allo stesso tempo le implicazioni pedagogiche del genere, dunque la *paideia* della quale è intrinsecamente portatore.